IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI

MENSILE — EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 11 - Novembre 1928

Forme e contenuti dell'arte

Si assiste sovente ai dì nostri a sondaggi della critica per la *valutazione complessiva della odierna letteratura*. Generazioni più modeste e più creatrici avrebbero forse stimata alquanto intempestiva e vana la ricerca; infatti la valutazione di un'epoca appartiene sempre ai posteri e non ai contemporanei, e la eccessiva autocritica nuoce talvolta alla produzione. Il fatto però è connaturato alle esigenze della nostra critica. Del resto l'interesse di siffatti dibattiti non è già da ricercarsi nella conclusione, sempre provvisoria, ma piuttosto nella molteplicità dei punti di vista, nella originalità delle valutazioni particolari, nella chiarificazione infine degli elementi del dibattito, e nella ricerca della sua più pura ed universale impostazione. In questo senso, simili discussioni sono certamente utili.

In quasi tutti gli scritti che continuamente appaiono intorno all'argomento, come in quelli che si raggrupparono intorno ad una polemica svoltasi sotto il cielo di agosto, su di un autorevole foglio letterario del Paese, e chiusa certamente più per soverchio che per manco di materiale, si ridestano più o meno gli echi del classico problema circa *materia* e *forma*.

Per comodo della nostra intelligenza, è pertanto a questo problema che noi procureremo di ricondurre, come a loro comune radice, tanto la accennata questione generale, quanto le particolari che ne rampollano, quali il conflitto fra intelligenza e sentimento, la difesa della intelligenza, la questione della modernità e della tradizione, il rapporto fra verismo e fantasia, ecc.

Noi accettiamo pienamente il principio crociano, che vi è aderenza perfetta tra forma e materia. Per questa inscindibilità appunto, sotto ogni questione di forma necessariamente s'incontra una questione di sostanza. Inscindibili, i due termini del binomio non hanno però il medesimo ritmo progressivo. Ciò è naturale; è la origine della lotta interiore ad ogni cosa. In parole povere, non sempre si riscontra quella adeguazione perfetta di materia e forma, che sembra essere il requisito dell'opera d'arte. Il bisogno di nuove forme tien dietro al rinnovamento del contenuto. Il contenuto umano di ogni letteratura (storia, passione, fede, estasi, indagine, lavoro) preme e sforza e foggia le forme, come un mare che rompe alla scogliera. Così in un dato tempo sorge la esigenza di un mutamento delle forme letterarie. Non per capriccio; ma per la presenza di un nuovo contenuto. Il vino novello vuole novelli otri. Il verso di Andrea Chénier

Sur des pensées nouvaux faison des vers [antiques

contiene solo una piccola parte di vero. Ogni epoca di rinnovamento, cioè di immissione nella vita di contenuti più vasti, è pertanto caratterizzata da un temporaneo smarrimento della adeguatezza tra forma e contenuto, da una transitoria oscillazione. Noi viviamo certamente una di tali epoche. I conati del potere creativo di nuove forme in tutta Europa s'iniziano dal dopo guerra. E perchè proprio in Italia dovrebbero essere considerati come bizzarrie, imitazioni, anacronismi? Questa ricerca di nuove forme alternate col rinnovamento dei contenuti, oltre che in estetica è vera anche nella storia. La comparsa dell'elemento borghese tra Chiesa ed Impero determinò gli studii umanistici, ricerca di forme, e preludio alla molteplice attività del Rinascimento. Una questione di forma, di metodo (Cartesio) insinuava nel mondo latino gli spiriti della Riforma. Polemiche di forma agitano classicisti e romantici; e da quella contesa sorge l'età delle nuove nazioni europee.

La unità di materia e forma ed il loro interiore conflitto: una miniera per la estetica!

Ciò che fu detto in proposito vedremo di comprenderlo in modo organico sotto il noto schema dualistico.

La forma letteraria non è come un vestito. Essa è connaturata con la vita dell' uomo del pari che il suo pensiero ed il suo sentimento. E nondimeno noi possiamo figurarci tutto il vasto mondo delle forme quasi ordinato in una scala che va dallo *universale* al *particolare*. Questa classificazione è più fondamentale di quella tra *forme vecchie* e *forme nuove*. Questa rientra in quella, quando si avverta che la mobilità e mutabilità delle forme aumenta quanto più dallo universale si procede verso il particolare. Noi possiamo anche, in questa gradazione, distinguere tre momenti. Il primo è il momento trascendentale della pura sensibilità e del pensiero (le categorie kantiane dello intelletto, e le intuizioni *a priori* del tempo e dello spazio). A questo momento si collegano immediatamente le forme della espressione immutabili o quasi che costituiscono le leggi della grammatica, della sintassi, della prosodia, dell' armonia, della prospettiva, ecc.

In un secondo stadio noi vediamo le forme che sono particolari rispetto alle altre arti o modi della espressione, ma sono generali rispetto ad una determinata arte (poesia, pittura, ecc.). Si distinguono dalle forme del primo stadio come si distingue la tecnica dalla logica. La loro variabilità è maggiore. Qui trova posto la *pratica dell'arte*. Ma nè la tecnica nè la logica, nè la pratica nè la teoria formano ancora l'artista. A bottega del Verrocchio andavano insieme il Vinci ed il Botticelli. Ed entrambi ricevevano con animo affine e diverso i precetti del maestro, così esatti e profondi ed estesi nello studio della natura. E forse altri giovani colleghi (tranne il Perugino) ascoltavano con attenzione non minore gli ammaestramenti, e rifacevano con maggiore esattezza le linee, i quali poi rimasero a mezza via, ottimi artefici, mediocri artisti. In questo stadio trovano posto le diverse vedute delle scuole, gli stili varii ed altre forme universali solo rispetto a particolari tempi e luoghi.

Solo nel grado supremo si realizza la forma artistica, espressione individuale, nè transeunte nè *immanente*, ma unica. Qua dal fondo comune delle leggi regolanti sensibilità ed intelletto, memoria e fantasia, balza vivo il fiore dell'arte. Qua si attua la fusione perfetta del contenuto con la forma, tanto che la risultante intuizione suole chiamarsi per antonomasia, la *forma*, non più nel senso filosofico ma in quello artistico. Il contenuto è scomparso; ma ha impresso scomparendo la sua mobilità alla forma. E tale mobilità è estrema perchè coincide con la viva sensibilità dell'individuo; ed è da questa mobilità che si comunica a tutto il campo delle forme la possibilità e la necessità di mutamenti e di innovazioni.

A questo punto ci si apre innanzi il regno dei contenuti, che soltanto per esigenza discorsiva si è dovuto sinora tener da parte. E' intanto possibile ricavare dalla gradualità delle forme il corollario, che la ricerca di forme nuove è intimamente connessa con la conoscenza e lo studio delle vecchie forme. In questo senso è vero il noto verso di Andrea Chénier.

Anche il regno dei contenuti come quello delle forme, dal quale, *mai non fia disciolto*, può considerarsi ordinato in una scala dallo universale al particolare. Qualcuno ha ben distinto questi due modi di considerare il mondo contenutistico dell'arte. E nel primo modo (*universale*) ha ravvisato una visione delle cose (reali o fantastiche), quasi *sub specie aeternitatis*, sia che l'artista ricerchi l'uomo e le sue passioni ed il mondo (realismo), sia che rincorra l'eterno regno delle favole. Dell'altro modo invece (cioè del *particolare*) fu rilevato il carattere transeunte: infatti il contenuto più particolare, il contenuto individuale, tutto si esaurisce nell'imprimere alla forma la mobilità (sentimento e vita), e poi nella forma scompare. La funzione del contenuto però è tanto più importante, quanto più misero appare il suo destino di vivificare la forma artistica ed in essa annullarsi. Questo concetto si chiarisce come una modificazione della nota teoria crociana. Il contenuto immediato della intuizione estetica è il sentimento. Ma questa parola magica non riesce troppo a rischiarare la nostra mente. Il sentimento non è un oggetto; ma lo postula, come la forma sitisce la materia. Ed ecco che noi dobbiamo per la stessa inscindibilità di materia e forma, ritornare a quei contenuti che universalizzati dal Croce nelle categorie di *vero, buono, utile*, sono da lui tenuti con fiammeggiante spada fuori dal paradiso terrestre della pura arte. Ma dove se non in quei contenuti può aver fondamento il sentimento artistico? I contenuti sono dunque la materia *grezza, terrosa*, direbbe il Flora. Il sentimento è il fuoco che la fonde. La intuizione o forma artistica è la nuova *materia-forma*, che si estrae dalla fusione: materia cristallina, omogenea, imperitura. Se pertanto l'arte non è scienza, non fede, non etica, essa presuppone però sempre, ed in grado massimo, questi contenuti eterni, essendone quasi la tramutazione in forma intuitiva.

Se la forma che trasmuta i contenuti grezzi in intuizione, è *sentimento*, la forza stessa è *intelligenza*, in quanto dalla origine pone quei contenuti. Non vi è opposizione fra sentimento e intelligenza. Conoscenza e sentimento hanno una radice unica nella sensazione. *Studium* chiamavano gli antichi così la conoscenza che l'amore. Con la intelligenza l'uomo sceglie i contenuti del suo vivere, li ama e li vive col sentimento. Giunge sino ad amarli *in sè*, obliando ogni finalità pratica, ad amarli quasi per la loro *bellezza*. E allora li proietta davanti a sè. Il sentimento dei contenuti si fa così sentimento della loro forma, e sentimento artistico. E costituisce il lavorìo della fantasia che cerca e trova gli stampi ove colare la materia incandescente. Come dunque si può separare *sentimento* e *intelligenza*, questi due momenti di un identico ritmo?

Certamente la letteratura moderna si distingue dalle antiche per un grado maggiore di intelligenza. La intelligenza sembra voler prolungare il processo della espressione, assumendo come suo nuovo oggetto la stessa espressione. Così il sentimento che sorge da questa intelligenza, dà luogo a una nuova creazione artistica *riflessa*. Ma se più vasto si fa il campo della *riflessione*, la intelligenza scava anche nel campo della *spontaneità* a ricercare nuove fresche polle erompenti di inspirazione. E molto acutamente il Flora nota la funzione della intelligenza di scoprire la primitiva ingenua umanità sotto la banale scorza delle impressioni ordinarie. Umanità che nulla ha in comune con la idiozia dei *semplici per forza*, come direbbe l'Angioletti, ai quali ben si potrebbe applicare il sonetto che apre il libro V di Juvenilia:

Nascesti dentro di un secchio da latte, ecc.

Codesti semplicioni ostentatori di becerismo vanno a braccetto, pur regalandosi reciproci spintoni, con gli *pseudomodernisti da jazz band*, poichè a codesta genia spetta egualmente la taccia di *cerebralismo*, il quale è mancanza e di sentimento e di intelligenza. E ben dice lo Sciortino che sia la *letteratura internazionaleggiante* che la *folklorica sono egualmente due fenomeni d'impotenza artistica*.

Il trionfo dell'intelligenza non è il *contrario dei pregi artistici*. Intelligenza e sentimento formano un ritmo che si svolge in sempre più ampie vedute. L'attuale *parossismo d'intelligenza* (secondo l'espressione paradossale del Saviotti) non è altro che lo sviluppo di quel *parossismo di sentimento*, che ebbe la sua manifestazione nel romanticismo. Il ritmo ascensionale di intelligenza e sentimento, che si attua nello individuo, si attua pure nell'umanità. Ma la nostra epoca, come la età matura, respinge certe unilateralità, ed in quel ritmo saliente non altro scorgendo che l'affermazione necessariamente sempre maggiore dell'uomo sulla terra, mira alla *umanità* completa, che fu il segno lontano di ogni età fiorente.

Sentimento e intelligenza animano in ritmo il processo dei contenuti e delle forme verso la espressione artistica. E' necessario ora penetrare maggiormente tale processo in ciò che si è chiamato conflitto di materia e forma. Queste sono inscindibili. Ma ben diverso è il loro rapporto rispetto alla intuizione artistica. La forma si avvicina tanto più alla intuizione quanto più si allontana dalla universalità per fondersi nella sensibilità dello artista. Il contenuto invece quanto più si individualizza, tanto più si attenua sino a scomparire nella forma artistica, pur comunicandole il moto del sentimento artistico, in cui sopravvive. La importanza della forma è dunque nella individualità. L'importanza del contenuto è nella universalità.

I contenuti grezzi, per passare dalla conoscenza al sentimento, devono essere *vissuti*, devono cioè nelle esistenze individuali farsi sangue e carne e passione. Ma quanto più universali saranno tali contenuti, tanto più vivo dovrà essere il sentimento che li fonde: infatti tutti sentiamo fortemente il nostro male, e amiamo il nostro particolare interesse; ma l'artista sa soffrire del dolore e amare dell'amore di tutti. Lo spirito che tende a liberarsi dalla stretta di questi contenuti, li versa obbiettivandoli, in imagini sensibili intuitive. E la intuizione è dall'artista contemplata quasi pura forma. Tutta la commozione e il fremito, l'orgoglio e l'angoscia, sono ora come fissati in immobilità ed in linee d'armonia, sono quasi sommersi nel fantasma artistico, e diffusi egualmente, serenamente in esso. E questa trasparenza e serenità della nuova materia, e le leggere ombre tremanti in essa lasciate dai contenuti passionali, e l'alone luminoso che come luce da profondità abissali si genera dai contenuti universali intorno al fiore dell'arte, formano insieme e nel loro vario temperamento, la *originalità* di un'opera d'arte. La quale pertanto è sintesi di universale e di particolare: il che vide Aristotele quando notò nella poesia una *universalità* che la distingue dalla storia.

Il ritmo dell'individuo è anche il ritmo della umanità. E però l'opera d'arte è sintesi di universale e di particolare non solo nel suo processo genetico che vedemmo svolgersi nell'anima individuale dell'artista, ma anche nel suo più vasto maturarsi, come fatto storico, nell'anima di un popolo. E' questo un nuovo aspetto universale e concreto di ogni capolavoro, il quale, come la vita dell'artista, è immerso in un ambiente naturale e storico, emerge da un passato e tende ad un avvenire, che trascende la piccola esistenza del suo autore. Tutto il processo artistico, dalla assunzione dei materiali grezzi sino alla elaborazione della forma espressiva, prende colore e calore, riceve (e rende) contenuti e forme, dai tempi, dagli eventi, dalla tradizione, dalle oscure eredità, dalla chiarificazione critica, dalle passioni e tendenze di un popolo, e di una cultura. Tutta questa zona, qua appena accennata, offre anch'essa la giustificazione al rinnovo di contenuti e di forme nell'arte. E da essa specialmente deriva quello *inconscio* che appare in ogni opera artistica. Questo inconscio è uno dei fascini dell'arte, non meno che il sorgere e farsi visibile della forma chiara e consapevole. L'opera d'arte è dunque anche sintesi di *conscio* e di *inconscio*. La *intelligenza*, che non si ciba soltanto di idee chiare e distinte, ma più ama assalire il mistero, penetra l'inconscio e lo illumina. E poichè il mondo dell'inconscio è infinito, non viene mai meno nell'arte quel doppio fascino; ma dal farsi sempre più conscia trae l'arte sempre maggiore ampiezza d'orizzonti ai suoi voli.

Dal detto risulta che i *valori poetici* non hanno senso se avulsi dai *valori culturali e sociali*. Vero è che l'opera d'arte sta a sè, isola imperitura, in un cielo immobile sui mondi che passano.

Muor Giove e l'inno del poeta resta.

Ma sotto la morte di Giove, vi è pur qualche cosa che non passa, la religiosità umana, qualche cosa che sta di fronte, contenuto eterno, alle forme eterne dell'arte. Ma se anche non esistesse altra realtà che la forma bella, è pur vero che essa volle al suo nascere quelle oscure matrici. La critica non può trascurarle. L'arte ne trae le sue rinnovate primavere. Ogni opera d'arte vive in quei contenuti Il cuore più solitario, quello di Giacomo Leopardi, sente intorno a sè un cuore più vasto: quello di un popolo che si cerca. La doppia anima è ancora più manifesta nel Leopardi danubiano, in Nicola Lenau. Ogni artista ha una visione del mondo e della vita, in parte sua, in parte collegata con la cultura in cui vive: da questa profonda sorgente egli estrae le sue creazioni.

A questo punto tutto il complesso problema ritorna per me a convergere su di una domanda: *quale è il valore complessivo della nostra letteratura contemporanea?* si ripresenta sotto questa forma: *quale esigenza di contenuto universale nella presente era storica anima la letteratura europea, ed in particolare la italiana?*

Ho accennato al dopo guerra, come ad una epoca di necessario rinnovamento nei contenuti e nelle forme. Da questa età vedo ingrandire nel cielo europeo due ideali: nazionalismo ed europeismo. Quali si siano i loro sviluppi, credo sia bene non perdere di vista la loro originaria e finale unità. Non è fuori luogo l'averne fatto cenno. Forse sotto la superata zuffa di Strapaese e Stracittà vi era, inavvertito e contraffatto, il riflesso dei due ideali.

Basti intanto l'avere accennato a quali problemi inevitabili aprano la porta siffatte discussioni, o pure solamente a quali problemi inevitabili sia necessario a questo punto chiudere la porta.

GUGLIELMO PERSI.

D'Azeglio scrittore

Chi cerca, nel commosso saggio che Francesco De Sanctis dedicò al D'Azeglio (a D'Azeglio *uomo*, per intenderci) i tratti di sua vita con più sicura percezione afferrati dalla penna e dalla mente del critico napoletano, si può ridurre alla fermezza dei fini e al nulla concedere altrui che non gli paresse bene: «Un altro giorno, tra l'incessante grido: «Roma e Venezia!» egli fè sentire questa voce severa al paese: «Consolidiamo lo acquistato: a Roma e Venezia si penserà poi».

A questo ufficio di contraddizione, di popolare educazione alla responsabilità è legato il più vasto e duraturo ricordo di D'Azeglio, già quasi presentito e ironizzato da lui, che riferiva per popolare tradizione «tutti i Taparelli averne un ramo». E' da questo spirito, calato nella forma della discussione elementare e dell'aforisma, che il suo buon senso trae (con quella rettitudine di deduzioni che caratterizza l'uomo onesto) i più robusti principi.

Bastandoci per ora di D'Azeglio questa caratteristica d'educatore, che d'altronde ci si completerà tra mano andando innanzi, vediamo, prima di giungere in qualche modo a definire l'arte sua di scrittore, che cosa potesse rappresentare per lui l'attività letteraria, oltre a essere esercizio d'apostolato morale. E mi pare evidente, in tutta la sua attività di letterato, dai romanzi ai «Ricordi», un bisogno d'evasione dalla vita quotidiana verso i campi dell'immaginazione, che s'accorda benissimo, senza parere, con la sua natura d'educatore popolare. V'è nella vita di Azeglio come nelle sue opere (di scrittura o pittura che fossero) questo elemento di pittoresco, questo innocente piacere, simile a quello di lui giovinetto per l'elmo di Piemonte Reale e più tardi per il costume da buttero romanesco. E' una astuzia ingenua, un ritrovato di chi teme il suo buon senso morale non gli scivoli in pedanteria? O c'era davvero, com'ebbe a dire lui stesso (Ricordi XIV) «nella *sua* natura uno spruzzo del Don Quichotte»? Curioso, ad ogni modo, questo bisogno continuo d'evasione che spinge il militare e il politico verso l'arte; curioso e proprio veramente del romanticismo; il quale fa dell'arte, prima che una predicazione morale, un modo di vita.

E' naturale che da queste premesse facilmente consegua (contro l'opinione corrente) come, parlando di D'Azeglio scrittore, sia da tener conto dei romanzi non meno che dei «Ricordi»; come gli uni e gli altri poi abbiano in comune questo, d'essere scritti a sfogo del cuore, e cioè per quel vago desiderio d'un nuovo mondo di cui abbiam parlato. E forse (se pure non c'inganna l'immagine dell'uomo che lui stesso ci ha stampata nel cuore) forse nelle sue stesse prose politiche, nelle polemiche d'occasione, quel richiamo così forte e continuo di dignità, d'equanimità, altro non è se non appunto questo bisogno d'uscire nell'ideale, nota sempre dominante della sua vita, affratellandosi in essa massime e fantasie.

Forse di una tal disposizione d'animo l'espressione più ingenua e contradditoria è il suo più celebre romanzo, il «Fieramosca»; nel quale appunto la nettezza della descrizione e l'ironia moralistica e l'interesse pittorico per l'argomento impediscono vita e coerenza ai personaggi (che egli più vivamente ammira e nobilmente atteggia) di quel mondo ideale verso cui tutto il suo romanzo è aspirazione. Ma gesti e apparenze, e quel loro stesso tumultuare prima ancor d'esser vivi, hanno tutti una indubbia contenenza sentimentale, e anche espressiva, per quanto celata nelle pieghe della pratica indicazione, senza alcun dubbio prevalente. Si vede che Azeglio, con l'evocazione del Borgia, con l'introduzione dell'enigmatica Zoraide, con lo stesso sventolio di panni multicolori che accompagna tutto lo svolgimento del romanzo, aspira davvero a dargli il grandioso fondale della Storia. E mentre i personaggi maggiori, troppo seri per tale apparato da torneo, vi stanno tristi e freddi, ci vivono e passeggiano con libertà i minori e più deboli, come Donna Elvira. Il verismo insomma non riesce all'ideale, ma lo fa presentire; e sta forse in questo contrasto di piacevoli sensazioni (descrizione e commozione) la ragion prima della fortuna del romanzo.

L'aspirazione ideale (pratica aspirazione a uscire dalla pratica vita quotidiana) si fa più coerente, più caratteristica col «Niccolò de' Lapi» («più maschio e severo che non fosse il Fieramosca» l'aveva giudicato il Grossi [«Ricordi» XXXI]; nel quale Massimo osa affrontar la prova di svolgere in quel mondo ideale non solo i tratti *caratteristici* della sua realtà, ma quelli *solenni*, quale la figura del vecchio padre in Niccolò. E, benchè ancora non si riesca a vedere il dramma (l'infernale Troilo è appunto uno di quei personaggi — già accennati — che s'agitano senza vivere) una vena di romantica e romanzesca poesia si leva pure dalle commosse passioni di tutti quei personaggi; dalla borghese virtù degli uni (Niccolò, Lamberto, Laudomia) come dalle aspirazioni avventurose degli altri (Fanfulla, Selvaggia). Contro i cattivi che minacciano Firenze (veri nemici astratti, necessari solo alla macchina) si levano i cittadini «dabbene» e i personaggi che (tra i loro passati o presenti errori) son pure i cavalieri dell'ideale. Così Selvaggia — il più ardito, romantico personaggio del romanzo storico italiano — donna guerriera come nei poemi di cavalleria — l'avventura sognata del romantico piemontese — lei, per cui può aver vita la gentile Laudomia (idea e della virtù regolare) è sì più vagheggiata che *intimamente* costruita, ma in questa descrizione ha pure accenti passionati: «Il tuo cuore, lo vedo, è posto in luogo qual egli merita; ma tu ami pure il tuo cavallo di battaglia, nè credi di far torto a... ad... ad alcuno» (Niccolò, 13). E ancora: «Ti ricordi, giovane, di qual amore ti amò Selvaggia dal giorno che ti conobbe? E tu avesti cuore... non ti vergognasti d'oltraggiarmi... Ma come non ti vergognasti?» (ibidem 35). Quest'eloquenza furiosa di Selvaggia ha, nella sua meccanicità, una parte di suggestione, si sente che D'Azeglio ha veramente amata la sua eroina d'affetto commosso se non di quel puro amore che trasfonde la propria vita nell'oggetto amato.

Così è Fanfulla, che se pare a volte caricatura, si svela in molti tratti quasi l'idea dell'anima guerriera, come Massimo l'aveva vagheggiata senza avere il coraggio di spingerla a farsi in tutto seria ed eroica: «Al lettore, «che non lo ha trattato ed avuto in cuore sic«come noi per tanto tempo, che non può im«maginare, per quante glie n'abbiau dette, qual «bontà, qual fede, qual grandezza d'animo fos«se sotto quella sua scorza un po' strana, non «parrà gran fatto questa separazione (dal mor«to Fanfulla). Se così è, mi dolgo per te, po«vero Fanfulla, che da quelli i quali avrebber «saputo scriver meritamente, e far palese al «mondo la tua virtù, tu non fosti conosciuto; «ed io che ti conobbi, non seppi scriverne co«m'era dovere!».

Appunto questo mondo ideale, vagheggiato o realizzato, conferisce ora saldezza e unità a quell'altro un poco minuto e veristico della vita familiare, e allo stesso assedio, e insomma apre alla bella virtù borghese dei difensori un'ampia veduta verso la sorridente fantasia; non diversamente da quanto accade nei «Ricordi» (a mio giudizio malamente staccati dai romanzi e anteposti ad essi); anch'essi riboccanti di coloristiche inutili descrizioni o digressioni moraleggianti; recanti anch'essi accoppiati, in modo ancor più manifesto che nei romanzi, il fine della divagazione e quello dell'azione; ma anche alla loro base sta appunto l'aspirazione di Azeglio a essere qua che cosa, tanto che Bidone non avrebbe potuto trovare miglior seguace della sua massima «Faccia» con cui replicava al bisogno manifestatogli di conoscere l'oggetto del fare.

E, come accennavo, tale aspirazione generica, non risoluta a pieno nell'arte ma suo antecedente, è la fonte più valida della sua eloquenza politica. Di questa politica D'Azeglio non era filosofo, è essa aspirazione che gli dà la misura e il tono con l'avversario: e il superiore, quasi direi trascendente bisogno di ideale, per fare un esempio, svela a lui onesto l'astuzia del governo austriaco, che, ripetendo un vecchio gioco della reazione, voleva spacciar bellamente per semplici sovversivi i rivoluzionari d'Italia: «Voi avete pronunziata la prediletta, la sacramentale parola, la ripetuta frase della lingua officiale, avete chiamata la vostra vittima, e noi: *Una setta perturbatrice, nemica dell'ordine, delle leggi*, ecc. ecc.. Dopo i fatti di Milano, già due volte ci avete così definiti; ma se due volte ci dite *setta*, noi vi rispondiamo tre volte: siamo *Nazione! Nazione! Nazione!*» (I lutti di Lombardia).

Ci resta, dopo aver corsi, e forse non del tutto invano, gli aspetti vari dell'anima di Massimo D'Azeglio scrittore, ci resta definir compiutamente l'arte sua; compito difficile, penoso anche, perchè non ci si può sentire di gettare a mare, come estranei affatto all'espressione, un tesoro di sensi schietti e onesti, di aspirazioni semplici e commosse. Qui come di rado, occorre, per non smarrirsi, tener presente l'unità delle attività spirituali; e, se non ci ribelliamo a chi ha visto in prevalenza nelle pagine del ministro piemontese questo pratico fluire d'ideali e di rette aspirazioni, neppure poi intendiamo di andar spigolando in qual brano D'Azeglio abbandoni questa sua prima caratteristica: ma, come nel gesto d'uomo onesto è sempre in certo qual modo viva una particolare bellezza o espressione, così ci pare che appunto dall'onestà dello scrittore (che senza finte, mentre fa, si narra) salga un profondo fascino, il cui fondo è certo in una aspirazione sentimentale, ma che non è privo della sua forma, bello quindi a suo modo; bello e schietto come le cose sane, come questo diritto campione del romanticismo nazionale e europeo.

ALDO GAROSCI

Giorni a Venezia

(Note d'arte e di storia)

Venezia, 8 ottobre.

Sono da due giorni a Venezia. Un po' stanco dal girare: tante cose viste lasciano gli occhi come abbagliati. Mi ritornano i ricordi di sette anni fa e più lontano ancora. Ma la realtà è diversa e più intensa.

Quello che ho sentito di più — e per cui in fondo sono venuto a Venezia — sono i quadri di Tintoretto a San Rocco e all'Accademia.

Per il resto, ci sono troppe cose in questa città. Bisogna che cerchi di mettermi in diretta relazione con la vita che mi circonda, e di vedere non solo il bello, ma la vita qual'è. Insomma guardare *criticamente*, senza perdere la freschezza di impressioni.

Sino ad oggi: San Marco e Palazzo Reale, San Giovanni e Paolo, Frari, San Rocco e l'Accademia.

Di Giovanni Bellini e di Tintoretto ricordo vivissimo; anzi nel ricordo le opere acquistano una maggiore importanza e si comprendono meglio. Di Tiziano per ora il ricordo non è così vivo, anche se davanti al quadro si rimane ammirati di quella maestria e di quei colori.

Del Veronese: armonia, serenità, risalto non aspro come il Tintoretto, ma sereno e complesso. Delacroix dice che la grandezza di un'opera d'arte sta nel *risalto*, ed è vero: in quanto essa vive in profondità. Le opere dei minori, anche le più belle e complesse, mancano appunto di quel risalto, ossia di quella vita (Vivarini, ad esempio).

Tintoretto a San Rocco: *violento* — una fantasia di fronte alla quale si rimane, direi, costernati — tutto ubbidisce a una visione e a una volontà unitaria. Quindi il vero grande pittore — come lo voleva Delacroix: che forza lo spettatore al pensiero. Di fronte a questa *sobrietà* intima rimangono come diminuite le qualità di colore e di luce.

La composizione è anch'essa forzata a questo senso unitario che predomina, non è fine a se stessa (Poussin).

Lo *staccato* delle figure e un certo forzato che non è imitabile.

D'altronde non ripeto che quello che dice Gobetti, di cui ricalco l'esperienza sulla pittura. (Forse non giusto con Tiziano).

Movimento nei quadri del Tintoretto («Il miracolo di San Marco») che mi ricorda Delacroix (Giustizia di Tiziano, I Crociati a Costantinopoli).

In Palazzo Ducale: i quattro quadretti: «Bacco ed Arianna», ecc.; La Battaglia di Zara e Paradiso; soffitti. Le sculture del Rizzo e dei Lombardo (San G. e Paolo, Miracoli e Frari) un po' fredde, ben poco dell'*intimità* toscana.

9 ottobre.

Sforzo di comprendere Venezia non nella sua bellezza panoramica e nelle sue opere d'arte, ma nella sua vita e nella sua storia che queste e quella ci denunziano. Quindi non la bellezza unica e il fascino, ma i vari stili, lo sviluppo del senso dell'arte e dei bisogni della vita, tutta una complessità di cose, che oggi ci si presentano come un tutto unico e ci dànno la città.

Venezia grande dal mille al milletrecento. Interessante è studiarne le origini e lo sviluppo tra il nono e il decimo secolo. Per tutta l'Italia l'epoca più *ricca* (in energie spirituali) è il millecento-milleducento (Lega Lombarda - San Francesco). Insomma i *Comuni*: lotta tra papi e imperatori. Poi incomincia la decadenza col soffocarsi della vita comunale nelle signorie e col fallimento dello Stato unitario che avrebbe dato una nuova ripresa alla vita.

Questo periodo di intima decadenza, è invece quello che esteriormente si presenta più grandioso e *magnifico*, e lo è sotto certi riguardi: arte e letteratura.

In Venezia si ritrova tutto questo (post'cipato di un secolo).

Quando troviamo i grandi pittori, Venezia è già sulla strada della decadenza. Si salvano così gli isolati: *Tintoretto*.

Tre Venezie (oltre a quella mitica delle origini): quella gotica, l'anadiomene sorgente dalle acque e padrona del mare; marmi, ricchezze, commercio con l'Oriente e soprattutto forza.

Quella del Rinascimento: lega di Cambrai, fallito tentativo unitario. La pittura ha con Tiziano il suo glorificatore (Bellini come passaggio tra le due epoche), magnifica, ricca, piena di fasto. Tintoretto cupo è come l'anima che rivive anche in questo preludiare di decadenza.

Quella del Settecento: la Venezia dei forestieri, delle avventure e degli innamorati; quella Venezia insomma ad uso comune. E' il fascino sentimentale e glorioso del nome di Venezia, che va oltre le opere di questo secolo e del precedente (Longhezza, Tiepolo, Carlo Gozzi), le quali pure se bene guardiamo hanno una reale forza.

(Schemi non del tutto giusti: da rivedere) Ma la vera *Venezia* è la prima, il resto appartiene alla storia dell'arte o del costume.

Il periodo bizantino che prevede il gotico: senso misterioso delle origini.

Dopo aver visto Tintoretto riesco a capire meglio Delacroix (che pure nel suo diario cita una sola volta Tintoretto e quasi sempre Tiziano).

10 ottobre.

all'Accademia ancora e alla Galleria d'arte moderna, alla Chiesa della Salute e prima alla Madonna dell'Orto. Troppe cose forse, ma è come un impadronirsi a grandi tratti della città, per poi meglio godere questi due giorni che mi rimangono.

Tutta questa pittura mi stordisce; e pure il ricordo dei quadri più belli mi resta vivissimo dinanzi agli occhi. Le Madonne di Giovanni Bellini o le grandi decorazioni del Veronese.

Ma dovrei acquistare una maggiore *umiltà* di fronte alla pittura e perdere una troppa facilità di letterato. Sono contento di essere a Venezia e credo resterà uno dei più bei ricordi, anche se ora una certa stanchezza e uno stordimento offuscano un poco la mia capacità di impressioni.

Tiziano alla Chiesa della Salute: bellissimo; è il Tiziano giovane che piace a Gioberti. Delacroix scrive di Tiziano: « ce n'est pas l'homme des jeunes gens ». Grandezza di tutta questa scuola veneta.

Ma la pittura mi appare quasi solamente come fenomeno culturale; studiare la pittura in quanto tale è difficilissimo. Per avvicinarsi agli antichi (come documento del loro tempo) bastano, in un certo senso, la cultura e lo studio. Per i moderni (che vivono in mezzo a noi, e quindi la preparazione erudita non conta) è necessaria una vera sensibilità pittorica. (Vedi gli studi di Baudelaire sui suoi contemporanei) « la plupart des livres sur les arts sont faits par des gens qui ne sont pas artistes: de là tant de fausses notions et de jugements portés au hasard du caprice et de la prevention. Je crois fermement que tout homme qui a reçu une éducation libérale peut parler pertinemment d'un livre, mais non pas d'un ouvrage de peinture ou de sculpture » (Delacroix).

11 ottobre.

Abbandonarmi a Venezia *en flaneur* se non ho il tempo e non posso avere la forza di approfondire lo studio della città. Godere il sole e la luce in questa città *inverosimile* e accrescere questo favoloso con uno stato d'animo disposto alla meraviglia e all'abbandono. Si potrà poi riprendere queste impressioni fugaci — quasi nulle nella perdita della propria personalità — riviverle con coscienza e allora la città, per quel che vale, riprenderà nel ricordo una ben altra importanza. Per quel che vale. Qui vi ho già accennato.

Perchè la storia è ormai distante da questa città addormentata; che se si risveglia è in un altro campo e in un'altra zona, e che se mai verrebbe così a distruggere il suo stesso fascino presente.

Il problema di *Venezia*, ossia della sua storia gloriosa (con le sue ombre che dovrebbero venire svelate da una interpretazione storica; ossia a prezzo di quanto dolore e di quanta schiavitù la gloria fu raggiunta — e come questa gloria di una classe che riassume in se tutta la rappresentanza e il potere effettivo — condusse il popolo a un disinteresse per la cosa pubblica e a una spirituale oltre che materiale schiavitù e — peggio — indifferenza) il problema di Venezia è ben altro che quello di una fugace impressione di viaggiatore venuto a raccogliere sensazioni e a *riposare* lo spirito (anche con la sua stanchezza attuale).

MARIO LAMBERTI.

Libri ricevuti

Quaderni Critici. Raccolti da D. PETRINI Quaderni 4° e 5° . . . . L. 10,—

G. FORTUNATO, *Le lettere da Napoli di Volfango Goethe*.

A. PERITORE, *La poesia di Alessio di Giovanni*. O. Viorenza, Palermo . . . . . » 8,—

Il Figlio. Liriche di MARIO RIVOSECCHI - Edizione della Tipografia F. Filetto di Tolentino, 1928 . . . . » 5,—

SERGIO FADIN, *La preghiera gloriosa*. Gallati, Milano . . . . » 5,—

S. FADIN, *Prima Fiorita*. Poesie. Id id. . » 5,—

GINO SIROLA, *Accordi Magiari*. Prefazione di Alador Schoppflin. - Casa Editrice Parnaso - Trieste . . . . » 11,—

NINO LONGO GURGONE, *Sole del mattino*. Ed. « Arte Nuova ». Palermo (rom.) » 3,50

ANTONIO SBRIZCIA, *Il volo del falco*. Poema sinfonico. A. F. Formiggini. Editore in Roma.

DOMENICO MAGRI, *I primi passi della Critica di Francesco De Sanctis* (1838-1858). Cav. Nicolò Giannotta, Editore Librario della Real Casa - Catania, 1927.

DAVOGLIO Ing. GUGLIELMO, *Stralcio di Dinamica Polilavoro - Superenergia*. Sunto elementare. Bergamo, L. 4.

I. F. CORTINI, *La Riforma e l'Inquisizione in Imola* (1551-1578) e *Marco Antonio Flaminio*. Luterano. Coop. Tip. Ed. Paolo Galeati, L. 12.

Dal Canzoniere di Storm

(Traduzione di I. MAIONE)

VIA NEL BOSCO

Il sentiero correva in mezzo all'orto
Del vicino — ove prugnole azzurrine
Eran tra l'erba folta. Poi attraverso
La siepe, oltre lo stretto ponte, sovra
Un prato che circonda un'alta frangia
Di fogliame screziato — tra boschetti
Di querce, in mezzo a cespi di canine
Rose, cui tutt' intorno il caprifoglio
Libero s'avvolgeva — tra un groviglio
Di more e spine: dinanzi alle felci,
L'appio andava tessendo il suo tappeto
Scuro, lungo il riparo. Camminando,
O faceva il mio passo alzare a volo
La pecchia che ronzava intorno a un cardo:
O, a volte, sentivo in mezzo all'erba
Strisciare il serpe che scaldava al sole
Il dorso. Era, se no, in lungo e in largo
Un silenzio di chiesa. Non s'udiva
Uccello: a lato il cane dello zio
Saltava — avanti, indietro — dimenando
La sua coda. In quel tempo, solo, in fondo
A quel bosco non mi sarei inoltrato.
Mi coglica raccapriccio, in quel silenzio
Di meriggio. Era calda l'aria, e vento
Non fiatava. Dinanzi a me s'apriva
Una spianata solatia, e attraverso
Vi correano i sentier senza riparo.
Ed io n'ero irrequieto, sopportavo
Appena: onde, passai a passi lesti,
E vinsi il mio disagio. C'era poi
Un ruscello, un bastione, un terrapieno
Da passare — poi un ponte ancora, e il bosco
Era dinanzi a me — e v'eran foglie
Rosse, già autunnali là, sospese
Ai rami. In alto, su, nell'aria azzurra,
Un nibbio adunco si stava ansioso
Di preda, e l'ali sue battea nell'oro
Solare: dal profondo della macchia
Il grido risonava della gazza.
Passava sul sentiero odor di foglie
D'autunno, odor di resina: e laggiù
Nel bastione la breccia scintillava,
Oltre cui m'avviai verso il ricinto.
Gli abeti si stendeano nella chioma
Del lor fogliame come le colonne
D'una cappella: quando li raggiunsi,
Come presso la soglia d'una chiesa,
Mi spiavano intorno le fresche ombre.

FUORI DI MANO

1

Silenzio. La landa riposa
Dell'arso meriggio alla vampa;
Intorno un baglior rosso rosa
Ai vecchi suoi tumuli lampa.
Fioriscono l'erbe: l'odore
Di landa nell'aria vapora

2

D'estate. Traverso i prunami
Nell'auree lor maglie si ruzzano
I carabi, e l'api pei rami
Ai calici brevi si attaccano.
Garriscon gli uccelli: d'un coro
Di lodole è il cielo sonoro.

3

Solinga modesta cadente
Quasi — ecco una casa, là, roggia
Di sole. Ver l'api ammiccante
Il vecchio signore s'appoggia
All'uscio, ed il figlio che sta
Seduto su un masso si fa

4

Di canna lo zufolo. Appena
Traversò il meriggio silente
Il suono dell'ora perviene
Dal borgo; le palpebre lente
Si chiudono al vecchio che affolta
In sogno del miel la raccolta.

5

Non suono di tempo agitato
In questo deserto è mai entrato.

LA CITTA'

Sopra la spiaggia grigia, presso il mare
Grigio, ecco la città si stende.
Greve la nebbia sovra i tetti pende:
Silenzio — intorno alla città è il rombare
Motonono dal mare.

Non mormora qui bosco; nè incessante
Di maggio augel gorgheggia.
Solo, d'autunno, a notte, la migrante
Oca vola con grido lacerante.
L'erba alla spiaggia ondeggia.

Pure — tutto il mio cuore a te lo tendo,
Grigia città del mare;
E della giovinezza — sorridendo —
Posa su te, su te, l'incantamento,
Grigia città del mare.

CHIARO DI LUNA

Come nel chiaro di luna
Riposa il mondo sepolto!
Come è divina la pace
Che tiene il mondo raccolto!

I venti si taceranno,
Sì dolce è questo splendore:
S'agitan, soffiano solo,
Poi dormirà ogni rumore.

Ciò che alla vita non destasi
Nell'ebra luce del giorno,
Apre il suo calice a notte
E spande odore d' intorno.

Come a tal pace da tempo,
Uso non ero io più!
Luna perfusa d'amore
Nella mia vita, sei tu!

GIACINTI

Eco di musica, lontano: eppure
Qui tacita è la notte — ed un vapore
Di sonno soffianmi le piante. Ho sempre
A te pensato, sempre t'ho pensato:
Vorrei dormir, ma tu devi ballare...

Nè cessa; un turbinìo, senza intervallo:
Bruciano i ceri, gridan violini.
Si dividon, si chiudono le file.
Tutto è vampa, ma pallida tu sei!

E tu devi danzare, e braccia estranee
Sentir sul cor. Sdegna ogni violenza!
Io vedo la tua bianca veste a volo
Passare e la leggera tua persona.

E l'onda dei profumi della notte
Più dolce si vapora e maliosa
Dai fiori delle piante. Sempre, sempre
Io t'ho pensato; t'ho pensato sempre.
Vorrei dormir, ma tu devi ballare...

L'ARPISTA

E' avvenuto al paese natale!
Giovinetta eri tu delicata,
Una dolce cosetta neri occhi,
Nell'amore abbastanza sensata.

Se tua madre cantar t'imponeva,
Dalla tua arpa le note cavando,
Arrossivi, dinanzi alla gente,
Con me solo il bisogno accusando.

« Ti vedrò io di nuovo? quando? ove? » —
« Al castello, ma ad ombra calata ».
E di sera venivo allora io,
E godendo in cor mio t'ho baciata.

Son sett'anni da allora trascorsi,
Che non t'han gli occhi miei più fissata!
Come pallida è or la tua faccia
Che era bella, era fresca, rosata.

Ora ardita le corde tu tocchi,
E ti guardi ed occhieggi d'intorno!
Oh non sono i tuoi timidi ingenui,
Non i chiari tuoi occhi d'un giorno.

Pure a te, creatura vezzosa
D'un dì, ora non posso guardare;
Per me è tutto nel tempo passato
Un profondo del cor naufragare.

MANO DI DONNA

Io lo so bene che le labbra tue
Non sfiorerà parola di lamento;
Ma ciò che la tua bocca dolce tace
Lo confessa la pallida tua mano.

La tua mano, a cui l'occhio mio s'attacca,
Porta le fini tracce del dolore,
Dice che nella notte senza sonno
Essa posò sur un malato cuore.

ORA DEL CREPUSCOLO

Tu sulla sedia, ed io ai piedi tuoi,
Il capo a te rivolto — sedevamo,
E dolci sentivam l'ore fluire.
Più silenti poi fummo tutt'e due,
Finchè negli occhi c'incontrammo, ed ebbri
Il respiro dell'anima bevemmo.

ROSE BIANCHE

1

Le labbra con i denti ti sei morse,
E ne son gocce di sangue spicciate;
Lo so, tu l'hai voluto,
Chè la mia bocca un giorno l'ha serrate.

Per tuo voler, la chioma bionda al sole
E all'acqua scolorì;
L'hai voluto — perchè
Scherzando la mia man vi posi un dì.

Perchè si irruvidissero le mani,
Al focolare stai:
L'hai voluto, lo so,
Perchè su esse l'occhio mio posai.

2

Tu cammini al mio lato,
Nè mai mi guardi fiso;
Or mi fan male la tua bianca mano
Ed il tuo dolce viso.

Oh dimmi ancora una parola bella,
Una parola ancora!
Segretamente sanguinan le piaghe,
Nè tu riposi un'ora.

La bocca che ora al mio dolor si chiude,
Innanzi a me ammutata,
La bocca tua, sì, mille volte e mille
Un giorno l'ho baciata.

Ciò che una volta al cielo m'innalzò,
Oggi mi spezza il core,
E l'occhio tuo che l'anima mi bevve,
Mi guarda con freddore!

3

Come scure le strade,
Come il vento vi rulla!
Addio, mia bianca rosa,
Mio cor, mia donna, mia fanciulla!

Nel silenzio, il giardino:
Ed io erro da torno;
Esso non ti dirà
Che più a casa io non torno.

Solitaria è la via
Nè alcun vi passa più,
Muovono a passi eguali
Sol le nubi lassù.

Son stanco da morire:
Vorrei a casa trovarmi;
Di piaceri, dormendo,
E dolori scordarmi.

IO SENTO BENE COME LA VITA SCORRE...

Io sento bene che la vita scorre,
E sento che lasciarci infin dovremo:
Anche per noi verrà l'ultimo canto,
Anche per noi verrà il bacio estremo.

Per ora, eccomi qui sulla tua bocca,
In un desio ch'è angoscia, ch'è dolore;
Tu un ultimo bacio ancor concedi
Alla mia gioventù, l'ultimo fiore.

L'ultimo sorso d'oro mi concedi
Da quel tuo calice meraviglioso,
Tu ultimo mio raggio vespertino
Che guizza da quel mondo favoloso.

No, non negarmi no, il tuo cuore ancora,
Or che l'ultima stella in cielo sta.
Ai tuoi piedi mi getto: io sento bene
Che sei l'ultima mia felicità!

Lascia che guizzi ancora nel mio petto
Il brividìo d'un'esistenza bella:
Pria che nell'ombra della grande notte
Tramonti tra sospiri la mia stella.

PASQUA

A casa: sul nostro argine del mare
Il mio sguardo per l'orizzonte errava:
Pien di promessa il suon delle campane
Sonoro, a Pasqua, verso me echeggiava.

E il mare era d'argento incandescente,
E l'isole fiottavan sullo specchio,
E i gabbiani piombavano accecanti,
Immergendo nel flutto le grandi ali.

Dal fondo fin su all'orlo della diga,
Verde velluto un prato era affiorato:
Venia la primavera sulla terra,
Canti di lodole, ed aprir di bocci.

Disserrate le forze originarie,
Stilla la terra giovani sue linfe.
Tutto si muove, ed apre, e si produce:
Battere io sento il polso della vita.

Sale un'onda di fresco odor di mare,
E la piena dal ciel rompe del sole:
Zeffiro vien per l'aria mormorando
Gli ultimi veli a sperdere del sonno.

Oh soffia fin che sbocci ogni bocciolo,
E tutto — infine — sia tutto un'estate,
Spiegati, o luce nata dal Signore,
Non vacillare, o suolo della patria.

Qui stavo nelle notti di Novembre,
E il mare spumeggiava irto di monti,
S'era nell'aria la tempesta desta
Con l'ali d'avvoltoio battendo l'argine.

E godevo guardando l'onda al fermo
Riparo maciullar le acute zanne:
E stanco pispigliando poi ritrarsi...
La terra è nostra, e nostra ha da restare.

AUTUNNO

Delle Piramidi laggiù, ai paesi,
Oltre il mar, le cicogne son fuggite;
Le rondini da tempo anche partite,
E i canti delle lodole sospesi!

Or sospirando, in suo segreto pianto,
L'ultimo verde il vento passa e sfiora:
Oh! dei giorni d'estate il dolce incanto,
Anch'esso il dolce incanto ecco vapora!

E la nebbia la selva anche inghiottisce,
Che vide un dì la muta tua allegrezza:
Nella bruma e nell'ombra disparisce
Del crepuscol, del mondo la bellezza.

Attraverso la nebbia sol pur ora
Il sole irresistibile scintilla:
E sulle valli, sugli abissi, ancora
Dell'antica bellezza un raggio brilla.

E risplendono pur la landa e il bosco,
Sì che creder si può con fede vera
Che dietro il sofferir del verno fosco
Spia un lontano dì di primavera.

La falce mormora, la spiga cede;
Sgombran le bestie timide la piana;
L' uomo per sè il mondo intero chiede.

Sono i fiori oramai tutti appassiti,
Ed i pomi dorati anche spiccati:
Passato è il tempo ormai delle follìe,
Solo alla realtà gli onor son dati!

CANTO DI NATALE

Dalle plaghe del cielo profonde
Una stella sogguarda ridente:
Dagli abeti vaporano l'onde
Dei profumi nell'aria pungente.
Mar di luce la notte diffonde.

Batte il cor di letizia vibrando;
E' Natal di cui gode ogni cuore.
Di campane da lungi festando
Giunge il coro, nel vago splendore
D'una favola bella allettando.

Mite incanto di nuovo mi tiene:
Ed in estasi io stando mi cullo.
Sulle palpebre mie ecco viene
Un ingenuo sognar di fanciulo.
Oh! lo sento, un miracolo avviene.

CANTO D' OTTOBRE

La nebbia sale, cadono le foglie;
Versa, versami il vino sopitore!
Indoriamolo, sì,
Indoriamolo noi questo grigiore.

E se di fuori è ancor tutto un inferno
O cristiano o no, questo creato,
Il bel creato,
Eccolo sempre in piedi, non mutato.

E se trema il mio cor, se trema ancora —
Alza il bicchiere, e lascialo tinnare!
Lo sappiamo pur bene,
Un giusto cor non è da assassinare.

La nebbia sale, cadono le foglie:
Versa, versami il vino sopitore!
Indoriamolo, sì;
Indoriamolo noi questo grigiore.

Ora autunno; ma aspetta solo un attimo;
Un'ombra. Aprile tornerà ad aulire,
E a sorridere il cielo,
E le viole il mondo a rifiorire.

E anche spunteranno i giorni azzurri:
Pria che si fuggano, i bei dì,
Godiamoli — amico
Mio buono — godiamoli, sì.

D' AUTUNNO

Fruscio di vento. Volan le appassite
Foglie: c'è in cielo un chiaror lionato.
Leggera tu sogguardi — e stretta stretta
Al braccio poi tieni del tuo amato.

Ciò che i rami uno a uno or va sfiorando,
Ciò che sui fiori estremi s'è posato
Segretamente nel suo trasvolare,
Anche il tuo caro capo ha già sfiorato.

Pure i teneri fili si son spersi
Che la notte ha distesi sopra i prati:
E' soltanto l'estate che va via,
Ma a noi che cosa importa dell'estate?

Sulla mia fronte tu poni la mano,
E fisa in volto mi guardi scrutando:
Viene dai morbidi occhi tuoi di donna
Un lume melanconico brillando.

Anche qui un odore, uno splendore,
Un enigma s'è spento che in passato
Ti scosse, e tu prigione nella mia
La tua man di fanciulla or hai posato.

Oh non temere! s'anche la più bella
Solare chiarità inavvertita
S'è spenta — è sol l'estate che va via.
E a noi che importa se l'està è finita?

DIETRO GLI ABETI

Splendor di sole sovra i cespi verdi,
E blu e pallido frammezzo il croco:
E affiorano due mani di fanciulla
Che di tra l'erbe van spiccando i fiori.

Un giovane daccanto è inginocchiato,
Cui certo il sangue scorre baldanzoso;
Si guardano negli occhi — e poi sorridono.
Io li conosco bene tutt'e due.

E tutto questo dietro quegli abeti,
E quel prato d'intorno li circonda:
Il bel tempo dei mazzolin di fiori,
Nella tranquilla chiarità del sole.

AL MATTINO

Su — dammi il bacio del mattino:
Di sonno ancor non sei tu sazia?
Lesta, su, nella scarpetta
Infila l'agile piedino.

E fuga, via, dalla tua fronte
L'ombra dei sogni sbiancati;
E' già da un pezzo che tutt'oro
Il sole splende sovra i prati.

Al tuo giardino, nella luce
Del sole sbocciano le rose:
E che le colga la tua mano
Aspettan esse sospirose.

LA SPIAGGIA DEL MARE

Al golfo il gabbiano ora vola,
E l'ombra il crepuscolo stende;
Sull'umido limo la sera
Nel chiaro di luna risplende.

Laggiù, presso l'onda, ecco i grigi
Augelli veloci volare;
Come sogni le isole stanno
Ombrate di bruma sul mare.

Io ascolto del limo in fermento
Un suon di mistero velato,
— Solingo richiamo d'uccello,
Che sempre così fu in passato.

E mormora ancora leggero
Il vento che va poi tacendo;
E chiare diventan le voci
Che vengon dal fondo salendo.

LETTERATURA FRANCESE

La notte di tempesta

Non è forse inutile segnalare sul *Baretti* l'ultimo romanzo del Duhamel, *La nuit d'orage*: è un libro fuor d'ogni dubbio interessante.

Dico apposta *interessante*, e non *bello*. Non che in questo scrittore le preoccupazioni scientifiche o morali soverchino la materia artistica. Il breve ritratto del professore Anatole Pellegrin — l'illustre scienziato semplice e sereno malgrado le avversità e contro le difficoltà —, in cui la simpatia rispettosa, la sobria ammirazione sanno animare tutte le parole, senza che mai s'avverta il vuoto tono apologetico (« *Il était de petite stature et, quand je commençai de fréquenter chez lui, déjà tout ridé, tout chenu. Il portait, quelle que fût la saison, comme les maîtres de son temps, une redingote noire. Il avait des pieds d'enfant et des mains minuscules, sèches, brûlantes, dont l'étreinte eût donné du coeur aux paresseux et aux lâches* »); e un'immagine, che per la sua precisione e per la sua crudezza si fissa nella memoria, esplicativa tanto della frase cui è legata come dell'indole particolare del protagonista — un giovane scienziato (« *Mes rêves les plus douloureux, mes songes muets, que je les raconte, au réveil: il perdent leur couleur tragique et deviennent doucement ridicules. Un jour, au mois de mars, en me penchant sur une mare, j'ai vu, dans la profondeur, des couples de crapauds qui s'étreignaient, parmi les feuilles mortes et la vase. Cette passion immobile, taciturne et qui me fit courir un frisson froid sur la nuque, elle m'eût, épuisée en coassements, paru, somme toute, futile. De même, toute douleur m'épouvante qui rampe et se tords dans le silence et dans l'ombre* »); e numerose altre pagine, che sùbito si ripresentano alla memoria, servono ad esemplificare le qualità estetiche del romanzo. Ma preme sopratutto di segnalare lo spirito che lo pervade, perchè è un prezioso documento di certi odierni stati d'animo francesi, di reazione, sia pur tardiva e non risoluta, allo spirito razionalistico che è, sì, proprio di quel popolo, ma si sa come sia stato portato all'esagerazione nel secolo diciannovesimo (finito il 1° agosto 1914). Adesso non si nega certo il valore della scienza, prima divinizzata; ma almeno non la si riconosce sufficente per la spiegazione di ogni ordine di fatti: la guerra, sconvolgendo le anime nel delirio della battaglia o negli affannosi tentennamenti del dopoguerra, ha fatto dapprima dubitare di tutto, magari credere che il maraviglioso avesse parte nella natura; ma poi questa ventata è passata, non senza, però, lasciare risultati; e, se ci si accorge della fallacia d'una negazione sistematica, si ha la coscienza che, almeno, « le merveilleux est en nous et c'est assez! » Non inutile, perciò, è stata la tempesta.

E' François Cros, il figlio di un antropologo illustre, che lo sperimenta. Suo padre, un sacerdote della scienza, diceva che gli uomini, certamente, non capivano tutto, ma dovevano pensare e agire come se tutto fosse comprensibile, e potessero tutto sapere e capire un giorno. In guerra egli è stato ferito due volte, ma il suo equilibrio morale sembra che sia rimasto intatto; sicchè i suoi studi d'istologia non ne sono che interrotti per qualche anno. Anche il matrimonio sembra non dover che ribadire la tradizione: Elisabeth studia chimica, ed è figlia d'un filologo; benchè sia profondamente femminile. Ma una causa in apparenza futilissima sconvolge quell'armonia e quella sicurezza: da un viaggio in Africa essi si sono portato a casa un oggettino misterioso, che dicon loro essere un portasfortuna; ed ecco che Elisabeth s'ammala d'un incomprensibile male, e François, sperduto, è tratto naturalmente a darne la colpa all'oggetto. Non è facile, però, per la superstizione insignorirsi di quello spirito: dapprima egli lotta; poi cerca — con un disperato pietoso tentativo — di applicar la scienza anche qui, come se si trattasse di verificare un nuovo ordine di fenomeni reali; e soltanto dopo aver sperimentate tutte le difese si arrende al maraviglioso. Del resto, il ritorno delle velleità critiche è frequente; e l'orgoglio è ancora tanto forte, ch'egli non osa mai dir nulla alla moglie che certo soffre del medesimo male — e un momento di assoluta sincerità potrebbe forse salvarli tutt'e due; ma son sotterfugi continui perchè Elisabeth non s'accorga della cupa mania che lo invade, e nello stesso tempo affannose indagini per sapere se anch'ella s'occupi del tristo oggetto. Finchè poi Elisabeth, misteriosamente, guarisce, mentre il portasfortuna scompare; ma François s'avvede che intanto, a forza di scosse, il suo antico universo s'è sprofondato, e che bisogna rifarlo. E' innanzi tutto la vita fisica che ritorna in sesto, anche se lo spirito è ancora in preda al terrore, e sembra impotente; poi la scoperta che l'oggetto doveva essere, invece, un portafortuna, e il suo ritrovamento improvviso uccidono del tutto la superstizione, la quale non ha più ragione d'esistere nel nuovo equilibrio spirituale che viene formandosi in François. La tempesta ha minacciato di travolgerlo (ed egli s'accorge che intorno a lui quasi nessuno è rimasto immune); ma ora che il turbine è lontano egli si rimette all'opera: opera forse precaria — adesso lo sa —, ma non meno bella per questo. Pensa: « La paix, la sérénité sont encore loin. Mais un espoir nouveau se lève. Je ne chercherai pas toujours seul. Mes enfants m'aideront peut-être en m'apportant d'autres devoirs ».

La superstizione è un sintomo, uno dei tanti: il Duhamel lo dice esplicitamente. *La nuit d'orage* non è il romanzo della superstizione, ma d'una inquietudine che, se è significativa sopratutto nel razionalistico spirito francese, ha preso tutti quelli che hanno avuta la loro vita morale sconvolta dalla guerra, e non in tutti può essere già stata placata.

LEONE GINZBURG.

La poesia di Alessio Di Giovanni (1)

Siciliano, innamorato della mia terra e delle cose sue, io ho accolto con riconoscenza il volume recente che G. A. Peritore ha dedicato alla poesia di Alessio Di Giovanni. E' un debito, questo, che la critica scioglie, troppo tardi, verso l'opera di un Poeta silenzioso e austero che, tutto intento alle sue visioni creatrici e al lavoro assiduo e paziente dell'arte sua, non ha trovato, durante la sua trentennale fatica, il tempo per prestarsi alle pose reclamistiche e per disporre intorno al proprio nome uno di quegli stuoli interessati e clamorosi che sanno così bene creare nella repubblica delle lettere le fame fragorose ed effimere. Non intendo con ciò dire che l'opera del Di Giovanni sia passata inosservata sino a questo momento e che il P. abbia, come suol dirsi, *scoperto* il suo Poeta: è anzi il P. stesso ad additarci, nell'accurata appendice che chiude il suo volume, una bibliografia critica digiovanniana abbastanza vasta; bisogna però convenire che si tratta per lo più di cenni brevi, parziali, inadeguati ovvero troppo antichi ormai per una produzione poetica che è tuttavia nel suo pieno sviluppo.

In realtà «non è facile — come giustamente osserva il P. (p. 113) — che tanta ricchezza di poesia espressa in forme dialettali fra le più ignote della nostra Penisola, si allarghi verso il riconoscimento dei critici ufficiali, i quali non hanno tempo per dedicarsi allo studio della lingua siciliana e per capire quale tempra di poeta da trent'anni a questa parte, in Sicilia, lavori con la gioia e la certezza del proprio destino». In tal senso, verso il riconoscimento cioè dei *critici ufficiali*, il volume del P. costituisce indubbiamente un gran passo, dopo del quale è lecito sperare che finalmente l'opera di questo che è certo il più grande dei poeti siciliani viventi e uno dei più grandi che possa vantare la letteratura dialettale in Italia, varchi definitivamente i limiti angusti della regione e acquisti quella rinomanza di carattere nazionale che bene le spetta.

* * *

Lo studio si sviluppa in sei vasti capitoli a cui segue l'appendice bibliografica di cui ho già fatto cenno.

Le prime pagine fissano subito con grande chiarezza la posizione che il D. G. occupa nella letteratura dialettale siciliana, posizione di assoluta e coraggiosa originalità nei confronti delle tradizioni più radicate, nei confronti stessi del Meli la cui gloria è stata sempre in Sicilia, «una barriera posta tra un passato lontano e un avvenire in cammino».

Il P. segue poi il primo avvolgimento della poesia digiovanniana da *Maiu sicilianu* a *La dilato segreto di sangue e di tradimento*» (pag. 16)

* * *

Debbo dire subito che tale definizione del mondo poetico digiovanniano abbraccia gran parte ma non tutta l'opera del Poeta: sfugge ad essa quel momento creativo che si è realizzato nell'ode siciliana *Cristu* e nel poemetto francescano *Lu puvireddu amurusu*. Qui non più il poeta che si estrania dalla propria vita per seguire con occhio tenero e fraterno i suoi contadini e i suoi frati, ma invece il poeta che esprime una sua personale angoscia di fronte alla tragedia della vita; qui una cristianità non più «umile e rassegnata, ingenua e dolorosa» ma tormentata e vibrante nell'aspirazione ad un mondo più bello e più santo, nello slancio mistico verso una più intima unione con Dio; qui infine non più l'ambiente regionale, per quanto umanizzato ed universalizzato, ma un mondo più vasto, il mondo dei grandi problemi e dei grandi drammi dello spirito.

Secondo il P. però noi ci troviamo qui di fronte «ad un momento spirituale destinato a rimanere in superficie ed isolato» (pag. 24); nel che io non mi sento di convenire perchè si tratta invece, secondo me, di un momento non solo esteticamente saliente ma legato altresì ai periodi successivi da intime affinità di carattere squisitamente spirituale. Se dissento dal P. nell'inquadramento di questo particolare momento creativo, nel complesso dell'opera digiovanniana, non posso d'altro canto non ammirare le pagine di fine e penetrante analisi estetica che nel corso del secondo capitolo il P. dedica tanto al Cristu che al *Puvireddu amurusu*.

(1) G. A. PERITORE - *La poesia di Alessio Di Giovanni* - O. Fiorenza, editore, Palermo pp. 178 - 1928.

Convengo col critico nel condannare le rievocazioni di Tolstoi e di Withman che inceppano e ritardano lo slancio lirico dell'ode a Cristo; sarebbe opportuno insistere un po' meno sulla frammentarietà: l'ode, per quanto non perfettamente fusa, ha tuttavia una sua linea unica e forte di ispirazione.

Avrei voluto che il P. ci avesse regalato qualche pagina di più sul poemetto del *Puvireddu*. Per me questo poemetto è la cosa più grande che ci abbia dato sino a questo momento il D. G.. Il *Puvireddu* si impone subito al lettore per l'ampiezza della visione, per il largo respiro, per la geniale unità, per la ricchezza di spunti melodici, per la dovizia di immagini perfette, ora delicate, ora commosse, ora solenni, ora tragiche, che fanno sì che esso si presti, più ancora che ad un giudizio sintetico, ad un attento e fine esame analitico. Questo che ce ne dà il P. è un bel saggio: i tre episodi della predica di S. Francesco agli uccelli, della gara fra S. Francesco e l'usignolo e della tempesta tragica nella notte di passione sono esaminati con desapenza di *la surfara*, a *Fattuzzi Rasiusi* (che, come bene si osserva, costituiscono una momentanea deviazione) a *Lu fattu di Bissana* e infine a *Lu passu di Giurgenti*, con cui si corona questo periodo che potremmo dire di preparazione e s'inizia il periodo dell'arte vera e grande.

Avrei desiderato che il P. si fosse fermato con simpatia maggiore sui sei sonetti del «Fattu di Bissana» che hanno, pur nel colorito verghiano, (non saprei dire se e quanto possa parlarsi qui di imitazione) una robustezza non comune in certe linee di psicologia femminile: il dolore silenzioso e mortale di *Caluzza* e la seduzione infocata della *Turca* sono pennellate che (sebbene il motivo sia poi più largamente ripreso in *Scunciuru*) resteranno, a mio giudizio, senza impallidire nel complesso dell'opera digiovanniana.

Nelle pagine invece che il P. dedica a *Lu passu di Giurgenti*, di cui mette in rilievo i pregi artistici cospicui, manca, secondo me, la espressione del *limite*: che cosa manca a «*Lu passu di Giurgenti* per potersi dire opera d'arte perfettamente riuscita? Ciò, mi pare, avrebbe dovuto essere detto.

* * *

C'è ancora in questo primo capitolo un tentativo ben riuscito di delineare il mondo poetico digiovanniano, i motivi e gli aspetti salienti della sua arte.

Il D. G. alieno dal soggettivismo lirico in quanto si è «estraniato dalla sua vita col candore e l'ingenuità di un rimatore anonimo», non manca di portare naturalmente nella sua opera quel soggettivismo che è inseparabile da ogni vera poesia e per cui la sua materia assurge ad un vasto e profondo significato umano. E in questa larga visione umana si inquadra anche il sentimento religioso: «una cristianità umile e rassegnata, ingenua e dolorosa, che sarà l'interiore equilibrio dei suoi personaggi. (p. 9).

Motivi dell'arte digiovanniana sono «le ingenuità e le pene dell'amore», la calma e calda visione dei campi «ove si svolgono i drammi della povera gente che soffre in silenzio i soprusi dei ricchi e custodisce, con dolorosa gelosia, il proprio onore e la religione del focolare» e ancora le infinite altre voci che emergono dalla vita siciliana «come, ad esempio, la serenità patriarcale dei vecchi o l'impulsiva generosità di *Gabrieli lu carusu*». Le creature digiovanniane vivono generalmente una vita elementare: «il loro dramma è nella semplicità delle loro abitudini fatte di piccole cose trascurabili ma intense di significazioni interiori». (pag. 15). Però accanto a queste vivono «anime tempestose in cui si annida la più folle cupidigia e in cui si incava penosamente un inviolicatezza di gusto e con occhio amoroso e penetrante.

Assai bene è colta (p. 51) la linea di svolgimento di tutto il poemetto: «Il lettore ne riceve un'impressione d'infinito e di eterno e si abbandona alla misteriosa grandezza di questo poema nel quale la felicità del mattino trema sospesa sui verdi alberi stormenti e la malinconia della sera passa come un respiro col lamento delle campane di Cristo e la tempesta del bosco prepara la gioia del sole».

* * *

Il capitolo terzo che si occupa della poesia drammatica del D. G. mi sembra il più fuso, il più organico e soddisfacente di tutto lo studio. Precedono le solite battute introduttive sulla fisionomia generale dell'arte drammatica digiovanniana (v. specialmente p. 54) e segue poi per una quarantina di pagine, l'analisi accurata ed acuta dei due drammi (*Scunciuru* e *Gabrieli lu carusu*), su cui mi soffermerei volentieri se non avessi fin troppo abusato dello spazio. La critica del Peritore sottolinea le scene più significative, fissa i caratteri vitali, scopre le necessità psicologiche da cui sgorgano le varie situazioni e la necessità della catastrofe con un'attenzione vigile e misurata a cui non sfuggono i particolari più minuti.

Anche il capitolo quarto, dedicato a quel gentile capolavoro che è la novella siciliana: «*La morti di lu Patriarca*» è notevole di precisione e di finezza. Il dramma, psicologicamente modesto ma artisticamente profondo e grande di Paulu Spata, vi è scrutato ed analizzato con amorosa attenzione. Bene a pag. 103, è colto nel suo sottile significato, quel sorriso di ironia, che qui per la prima volta appare nell'opera del D. G. la quale ha in genere una sua fisonomia austera, severa e pensosa che non dà l'adito al sorriso e all'arguzia.

Il capitolo quinto si intitola: «*Svolgimento della poesia digiovanniana*»: in realtà assai bene si sarebbe prestato all'esame di tale svolgimento e quasi alla controprova dei risultati critici sin qui raggiunti, il poema del feudo «*A la campia*» di cui qui il P. si occupa. Il D. G. infatti è venuto componendo questo poema (ancora inedito: ne hanno visto la luce solo numerosi saggi) in un assai lungo periodo: dal 1901 a questi ultimi anni. Il P. però — forse perchè il modo troppo frammentario in cui è stato sinora pubblicato il poema mal permetterebbe un esame critico compiuto — preferisce servirsi di *A lu campia* come di esemplificazione e di documento per lo studio di alcune questioni che vorrei quasi dire di tecnica dell'arte. Anche qui non mancano competenza e finezza: lasciamo stare le ragioni del passaggio dalla la poesia alla prosa (si tratta di osservazioni più speciose che consistenti), ma le osservazioni sull'endecasillabo e sul dialetto digiovanniano, il confronto fra il D. G. e il Di Giacomo e infine l'analisi del sentimento della natura nella poesia del D. G. costituiscono certo delle buone pagine di critica.

Il volume si conclude con alcune «pagine di congedo» in cui il P. si volge al D. G. traduttore e critico. E' certo anche questo un aspetto non trascurabile della attività del D.G.: esso però non trova posto in uno studio sulla sua «poesia» e infatti il P. lo ammette solo con l'intento di vedere se «tra il D. G. poeta e il D. G. studioso ci siano legami di parentela che valgono meglio a definire la sua complessa personalità». Non si può dire tuttavia che tale ricerca dia risultati che modifichino o aggiungano qualche cosa a quelli acquisiti nel precedente ampio ed accurato studio critico.

* * *

Sul quale concludendo, c'è da dire ch'esso costituisce per il P. una buona battaglia e una notevole affermazione. L'opera del D. G. ha trovato finalmente chi ne intraprendesse con amore e consapevolezza l'ampio studio che merita.

D. MAGRÌ

Direttore responsabile PIERO ZANETTI
S. A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1928